

■ Apuntes a partir de una fotografía

Autopsia, de Marcos López y el juego de las visitaciones

Mag. Maria de los Ángeles de Rueda

Facultad de Bellas Artes (UNLP)

Encuentros

Las operaciones de producción y recepción del arte contemporáneo rondan frecuentemente el campo de la transtextualidad, caracterizada en el campo de las imágenes como retornos y apropiaciones a comienzos de los años 80. En particular la apropiación parece ser el mecanismo por el cual artistas y públicos encuentran en el pasado, un fragmento discursivo, una huella de algo ocurrido, citado, evocado, devorado. La modernidad pasa a ser revisada en la contemporaneidad, la historia del arte es visitada en el arte poshistórico. A mediados de los de esa década los relatos de la posmodernidad anunciaban esta tendencia en la que toda oposición pareciera suspenderse: el original y la copia, lo singular y lo múltiple, la originalidad y la repetición; al disolverse los grandes relatos y perderse la búsqueda por lo nuevo se vuelve atrás pero a través de una cita que nunca es inocente; entonces se pone de manifiesto la ironía, el homenaje, la burla, la parodia.

Como lo subrayó Douglas Crimp¹ las artes contemporáneas trabajan desde un archivo, como en una genealogía se busca y aparecen extrapolados fragmentos iconográficos, símbolos, operaciones estructurales, cobrando otro sentido.

Desde una perspectiva teórica afianzada en el estudio de las discursividades se entiende este tipo de operaciones como parte de un proceso de transtextualidad, es decir de participación de textos en un juego intra y extra discursivo².

O como subraya Rita Eder a propósito del retorno a la pintura en los 80 y 90 y la tendencia retornante de motivos, gestos, procedimientos:

«Una cuestión que destaca en la restitución de la pintura es una transformación del lenguaje crítico: influencia, esa acción que infecta, provoca o guía la producción o recepción de la obra de arte es substituida por la palabra apropiación. En *la arqueología del saber* Michel Foucault se refiere al concepto de influencia como perteneciente a una constelación de términos, que si bien esta sujeta a un entendimiento teórico pobre, sin embargo funciona para afirmar y mantener la continuidad e integridad de la historia, la tradición y el discurso. La influencia como idea provee de un apoyo casi mágico a la transmisión y la comunicación que pareciera referirse a un proceso puramente casual y pasivo de parecidos y repeticiones. Por lo contrario, el termino apropiación localiza a los sujetos actuantes en el acto de tomar elementos externos y propicia un tipo de discurso que revela su procedencia pero que va recombinaando sus sentidos, y en este proceso va introduciendo una inestabilidad.

Este punto de vista sobre la apropiación ha atraído un nuevo entendimiento sobre la ambivalencia crítica y capacidad de la pintura para construir una mirada sobre el mundo.³(...)»

El ejercicio de las apropiaciones consiste en objetivar algún fragmento de la historia del arte, de construir su discurso a partir de las ruinas o las huellas de las narrativas artísticas

precedentes; o bien de edificar una poética a partir de las *imágenes de civilización*, provenientes tanto de las imágenes consagradas, paradigmáticas como de aquellas que circulan incrementando la cultura visual, generadas en diversos tiempos, espacios y materialidades.⁴ Estas operaciones permiten que se reflexione sobre al menos sobre dos aspectos:

- a. más general, el encuentro de la fotografía y la pintura, lo cual llevará a la cuestión de la puesta en escena y la alegoría, ya esbozada en otro artículo⁵
- b. más particular, los recursos en *Autopsia* de Marcos López y sus remisiones a la obra de Rembrandt, las fotos del Che muerto, y esto en comparación con *La Lección de Anatomía* de Carlos Alonso.

a. Primer Encuentro

La imagen fotográfica puede desempeñar en el arte contemporáneo como dice José Luis Brea el último bastión orgánico, la pertenencia al mundo de la representación, el papel ambiguo de suministrar una impresión de realidad, aún siendo puro simulacro. Como se hizo referencia la fotografía está impregnada de varias paradojas, en un trabajo anterior se destacó la dualidad entre singularidad y multiplicidad⁶, en este caso se pensará sobre los cruzamientos con la pintura.

Estos cruces y deslizamientos nacen junto a la puesta en público de esta imagen bastardeada por su condición mecánica. A partir de que se presenta en la Academia de Ciencias de París en 1839 se pone en discusión su pertenencia o no al campo de las artes; la fotografía hace lo suyo apropiándose de los códigos y géneros pictóricos y la pintura a su vez tomando prestado el nuevo repertorio de motivos y sintaxis que experimenta la otra; entre los diversos pasajes se amplía la visibilidad moderna y se yuxtaponen varias construcciones de mundo. De los diferentes préstamos iniciales se destaca por sus retornos a la vía pictoralista, a la puesta en escena a los trucos de representación que en algún momento la pintura abandonara.

En la contemporaneidad la fotografía vuelve a traer ecos de sus diálogos con la pintura.

«Merced a ello -digamos que gracias a su contribución a la culminación del proceso de autocritica de la vanguardia- la fotografía se convierte en útil para el trabajo del arte -y precisamente por la eficiencia de su oficio contra-artístico, antitético. En ello adopta, por fin, la lógica enunciativa de su tiempo y las prácticas simbólicas de éste. Por fin.»⁷

El dispositivo fotográfico se construyó históricamente a partir de los hallazgos y usos tecnológicos y sociales, como de las tensiones entre la mimesis y la indicialidad: ser testimonio del mundo, tomarlo o crearlo. Paralelamente al desarrollo de las innovaciones técnicas comienzan los espacios de atribución: la fotografía puede ser arte, es información, es el medio por excelencia de reproducción de las artes.

La fotografía, indiscutiblemente impregnada de su referente se diferencia en principio de la pintura por el acto de tomar en vez de hacer.

« Es precisamente en esta distinción – la distinción entre hacer y tomar – donde se dice que reside la diferencia ontológica entre pintura y fotografía (...)La invención de la fotografía produjo un proceso de captura de imágenes radicalmente nuevo, un proceso que no se basaba en la síntesis sino en la selección. La diferencia era básica. Las pinturas se hacían, pero las fotografías como suele decirse coloquialmente se toman (...) La expresión común

de tomar una foto es algo más que un simple juego idiomático, es un símbolo de explotación o aprovechamiento de algo que ya existe». (...)»⁸

Esta diferencia entre hacer y tomar explica además la modalidad de producción del arte contemporáneo y en particular los usos y desplazamientos de la fotografía y el resto de las artes. Respecto de los retornos, se puede reiterar la presencia de operaciones figurativas concomitantes, como la fotografía preparada que cobra importancia en los años 80. La fotografía escena, teatralizada, puede articular diversos lenguajes y diversas artes.

«El enmarcado aparatoso, la constante interposición de un amplio *passepour-tout*, el desarrollo de una cierta pictorialidad, la apergaminada insistencia en la «calidad técnica», el empleo de papeles con textura y luces propias y, sobre todo, el riguroso control de la tirada, constituían el conjunto de dispositivos que en el campo fotográfico fraguaban lo que Derrida llamaría el *parergon*, el aldededor de la obra» que aseguraba su consistencia como tal –y permitían claramente diferenciarla de su reproducción. El aura del original –y con ello la tranquilidad de la institución-Arte- quedaba preservada.⁹

La fotografía *puesta en escena* parece entonces la culminación de un estado posmoderno: es simulacro, escenificación, sobre- ficción frente a una huella de real, la imagen, pudiendo ser alegoría. Desaparece relativamente el modelo descriptivo y aparecen nuevas formas de narración. Tomar, seleccionar y recomponer.

« la alegoría implica un lenguaje de imágenes de las que se apropia el artista: el alegorista no inventa las imágenes sino que las confisca. Reivindica aquello que ya está culturalmente determinado, se nombra a sí mismo como su intérprete o portavoz, por así decirlo. En sus manos, la imagen se convierte en algo diferente; de hecho, la palabra griega *allos* significa diferente y *agoreuei* hablar. »¹⁰

La retórica general, considera la alegoría como un metalogismo o figura del pensamiento. Es convocada para transmutar un significado o provocar un distanciamiento. La Alegoría en este sentido opera por sustitución, total o parcial, conservando una marca en el texto o imagen destino para poder captarla. La alegoría como la parábola está a menudo hecha de metáforas; puede apoyarse en sinécdoques, y funcionar de manera equivalente a la alusión.

Craig Owen considera que la alegoría es una actitud tanto como una técnica, una percepción como un procedimiento. «Permítasenos decir que la alegoría tiene lugar siempre que un texto duplica a otro»¹¹

Al considerarse la alegoría como procedimiento se pone en evidencia la fragmentación y el desgaste del significado original, por lo cual la operatividad del montaje en sus diferentes versiones se hace presente. Se asigna una nueva significación y se yuxtaponen niveles discursivos.

Asociando frecuentemente la alegoría al comentario y la exégesis, se llega a considerar la obra alegórica como una interpretación post facto de una obra, un aspecto transtextual o un ornamento retórico. La alegoría produce la lectura de un texto a través de otro, se trata por ende de un *palimpsesto*.

La imaginaria alegórica es una imaginaria usurpada; el alegorista no inventa imágenes las confisca. No restablece un significado original que pudiera haberse extraviado u oscurecido; lo que hace es añadir otro significado a la imagen. No obstante, si añade, lo hace sólo

para reemplazar: el significado alegórico suplanta otro significado antecedente, es un suplemento.»¹²

« Paul De Man define la alegoría como una interferencia estructural entre dos niveles o usos diferentes de lenguaje, el literal y el figurado (metafórico), uno de los cuales niega precisamente el que otro afirma. En la mayoría de las alegorías una lectura literal deconstruirá una metafórica; remitiéndose a los esquemas medievales de exégesis textual, De Man califica como tropológicas a este tipo de lecturas.¹³

Se puede asociar la apropiación alegórica con una función social no solo estética, mas bien compensadora; la apelación a imágenes del pasado, consagradas, paradigmáticas, los estereotipos, para señalar algo traumático, para transformar lo ya dado en algo nuevo, operar desde el lugar común para quebrarlo, como por ejemplo en las series fotográficas de López .

b. Segundo Encuentro entre la alegoría y la parodia

Autopsia y las Lecciones

«La Autopsia» mezcla «La lección de Anatomía» de Rembrandt con la emblemática foto del Che muerto en La Higuera, Bolivia, también en versión femenina. (...)En cada fotografía hay influencias, citas, y recursos de toda índole, usando el vertedero visual del mundo de hoy como una usina de producción para volver a inventar una imagen nueva. Al referirse a este punto, el artista lo ratifica diciendo:

«Acepto las influencias, las contradicciones del mercado del arte y trato de reciclarlas desde la periferia. La publicidad, el comic, el arte pop, la puesta teatral, la pintura, la fotografía documental directa, el humor, la tragedia, la post-producción digital, las citas históricas, la intuición y la reflexión conceptual sobre el medio y el lenguaje fotográfico, la credibilidad, son recursos que empleo a la hora de crear mi trabajo».¹⁴



AUTOPSIA

Foto de Freddy Alborta

Seguramente esta lectura es compartida por diferentes públicos. *Autopsia* tiene marcas evidentes, no pretende ser una imagen obtusa, por el contrario, permite pensar en Rembrandt, en las fotos del Che, su muerte por Freddy Alborta, las tomadas por Korda y, en Alonso, en las fotos precedentes de López, en el artificio de la fotografía contemporánea, en la parodia y en los procedimientos y efectos de la alegoría.

Por lo tanto lo que se manifiesta es una trama de remisiones, un tejido hipertextual simple y complejo a la vez, unos procedi-

mientos, la transformación paródica, y la alegoría, que corresponden a universos discursivos diferentes pero próximos, el de dos artistas argentinos de diferente década pero con una imagen crítica..

Autopsia simula un juego muy actualizado de esta deriva contemporánea apropiacionista, simulacionista, sin embargo coincide con *la Lección* de Alonso en tomar prestado justa-



mente el andamiaje del maestro holandés para hablar acerca de la memoria, de algún fragmento de nuestras prácticas sociales, de nuestra idiosincrasia, de la parodización necesaria en nuestra cultura.

Un cuerpo muerto y varios personajes alrededor que participan con su mirada de lo que ocurre dentro y fuera de la escena, nos miran y nos interpelan. López cambia el cadáver, es una mujer, los ojos abiertos, la costura en el esternón, no hay señales claras de violencia pero es un cuerpo intervenido, muerto-vivo; ¿la sala de un hospital?

Pareciera tratarse de un lugar clandestino para el tráfico de órganos- seguramente existentes en nuestro país- similares a aquellos en los que- o bien se practican abortos- o bien se ha torturado. Alguien como perito sostiene la cabeza, otro señala la costura que otro enfermero realiza mirándonos. A la derecha, separadizo del grupo y con un guardapolvo marrón-grisáceo alguien nos muestra la evidencia, a la mujer se le practicó un disparo.

Cuando el artista dice que toma el estereotipo, el color local, lo autóctono, la obviedad, la reflexión sociopolítica, queda claro que *toma-selecciona-opera* con fragmentos diversos de la cultura visual, fabrica hipertextos y alegorías en los que los que queda convocada la mirada política, la memoria, la sociedad. El humor hace su entrada a través del modo grotesco.

Con el título de *Doble Discurso* el artista hacía referencia al encuentro del discurso fotográfico y el pictórico en su obra, a esta co-presencia y estos préstamos que pueden leerse tanto por los temas-motivos como por los rasgos sintácticos, la coloración, la escenificación, la apuesta al drama, a una narración sostenida en la escena.



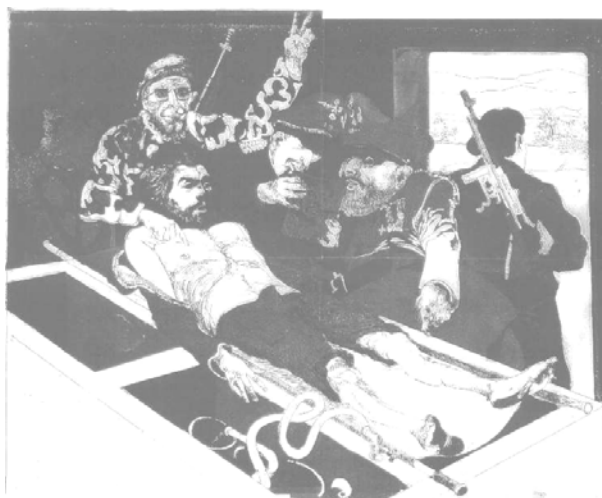
Foto de Freddy Alborta

La serie *Sub-Realismo criollo* que reúne a *Autopsia* junto a otras apropiaciones de la historia del arte explora además la incursión por los imaginarios previsibles de nuestra sociedad, como los lugares comunes, las exageraciones del ser latino, asimismo esa mezcla de racionalidad y magia que contagia lo trágico y la comedia, en fin los grotescos cotidianos y mediatizados.

Con relación al hipotexto parodiado, la *Lección de Rembrandt*, se puede señalar algunos fenómenos previos a la figuración del tema.

Las primeras disecciones respaldadas por la iglesia se realizaron en las universidades, con un gran cuidado y ritual, y consistían en ceremonias de varios días con fines pedagógicos, para un público de cirujanos, barberos, médicos y estudiantes. En el siglo XVI comienzan a ser un espectáculo para un público más variado. Se arman teatros anatómicos, mencionados en las guías de viajeros. En 1543 Vesalius editará *De humani corporis fábrica*, un tratado de anatomía con grabados altamente verosímiles que establecen una

convención en la disposición compositiva del cuerpo en la escena de la lección. Se utilizaban cadáveres de sujetos ajusticiados. Se naturaliza el cuerpo muerto, el cadáver es un repertorio de signos y síntomas. La figuración produce una tensión entre ese cuerpo que es huella de ausencias y presencias, de vida y muerte. En la obra de Rembrandt, de 1632, *Lección de Anatomía del Dr. Tulp* El profesor descubre ante siete alumnos el funcionamiento de los tendones del brazo. Un cuerpo yacente, y una reunión de personajes en movimiento, tensiones de mirada, gestos diversos. La técnica realista se conjuga con la luz localizada poniendo énfasis en la escena de disección. El saber anatómico consagró la autonomía del cuerpo y la ingravidez del hombre respecto de su materia. Se brinda testimonio de la comprobación empírica y la búsqueda de racionalidad moderna. Rembrandt construyó su escena interpelando las convenciones de época.



Por su parte Carlos Alonso realiza su serie de *La Lección de Anatomía*, entre 1967 y 1979 con diversos materiales, grabado, tinta, técnica mixta, pintura. Una de ellas es el aguafuerte de 1967, donde el cadáver representa al Che Guevara.

Mario De Micheli expresó «Caída la mediación literaria, el encuentro y el choque con la dramaticidad de la historia se ha vuelto efectivamente el motivo directo de sus imágenes. Ha habido, sin embargo, en el interior de un proceso que habría podido desarrollarse por lógica consecuencialidad, casi un arranque sangriento»¹⁵ Tras la muerte del Che, Alonso comienza la serie, amalgamando dos realidades, la muerte

violenta, la crueldad, del asesinato del líder revolucionario, y la tradición de la mediación cultural de la lección del maestro holandés. Dos símbolos para reunir una expresión dramática y la creciente objetivación de la imagen.

«En las grandes telas de la Lección de Anatomía él revolvía la referencia rembrandtiana en dos direcciones diferentes, coligadas entre sí por la fuerza de una pasión furiosa y al mismo tiempo lucidísima: por una parte, él seguía el camino, ampliamente recorrido por sectores de los más diversísimos de la joven pintura norteamericana y europea, de una actualización iconográfica, inmediatamente comunicativa, vulgar, del modelo histórico; y por la otra, acompañaba esta actualización en sentido por así decir vertical, radicando la inmediatez del lenguaje en un vasto substrato cultural»¹⁶

Alonso adapta a Rembrandt a la historia latinoamericana. Una transformación hipertextual, que se apropia del sustrato grotesco que la lección supone. La apropiación de Alonso parodia algunos imaginarios como el de la pintura sacralizada; brinda un homenaje y testimonio al Che, que se vuelve símbolo y resto; parodia el imaginario sobre los militares.

La Lección con el cuerpo del Che elimina al médico y sus discípulos y los sustituye por militares, comandantes y soldados de las fuerzas represivas satirizados.

No hay una distribución jerárquica en la escena que identifique quien está en lugar del Doctor Tulp, hay tres figuras- cómplices, dos señalan las heridas de bala, hay uno que le

muestra al general un retrato de un Che vivo «glorioso», un testigo mira al espacio virtual del espectador, y otro, de espaldas en la puerta vigila, también alguno nos interpela con la mirada, somos testigos. El cuerpo del Che, parece aún con vida; de la camilla sale una manguera, como en *Autopsia*. El artista apela a un intertexto también difundido en esos días, la fotografía de Alborta, las de Korda, tan significativas, del cuerpo muerto del Che en una habitación, a medio escorzo.

Finalmente se puede concluir que el encuentro entre las cuatro imágenes produce una potencia crítica, esos universos diferentes actualizados en la operatoria de López y Alonso. La crueldad latente de la pintura holandesa emerge parodiada en una dialéctica entre lo trágico y lo cómico. La imagen dialéctica, surge de un trabajo crítico de la memoria frente al resto. «Comprendemos entonces que la imagen dialéctica- como nueva concreción, interpenetración crítica del pasado y el presente, síntoma de la memoria- es lo mismo que produce la historia»¹⁷.

Notas

- ¹ Crimp, D. *Sobre las Ruinas del museo*, en Foster, comp. *La Posmodernidad*, Kairos, 1985, en 1977 cura la muestra *Pictures, Artist' Space*, Nueva York, y acuña el concepto de apropiación.
- ² Genette, G. *Palimpsestes, la literatura en 2º degré*, ed. Du Seuil, 1982, ed. En cast. Taurus 1989, Calabrese en *Como leer una obra de arte*, 1993, Catedra, Madrid, utiliza esta metodología.
- ³ Rita Eder y Silvia Pandolfi, 1999, *Apropiaciones: Figura, espacio y percepción en algunos artistas mexicanos de los noventa*, Ensayo curatorial para el catálogo *Cinco continentes y una ciudad*, Méxco.
- ⁴ Se piensan los diferentes cruces como Danto:2002, Foster:1985, Francastel: 1978, Barthes:1983
- ⁵ en *Cuerpos Replicantes, Pancartas de Escombros*, CIDIAP 2005 comenté algunos aspectos que me preocupan sobre el tema.
- ⁶ Ibidem
- ⁷ José Luis Brea, *Los usos artísticos de la fotografía*. Colección Telefónica, Madrid, 2005
- ⁸ Crimp, D., *Del museo a la Biblioteca*, pp.41, en Picaso-Ribalta, ed, *Indiferencia y Singularidad*, 2003, GG, Barcelona
- ⁹ Brea, José Luis *La era postmedia Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales*, 2002, web
- ¹⁰ Thijsen, M., *El propósito de la alegoría: entre la forma y el contenido*, pp.83, en Papel Alpha nº 4 op cit
- ¹¹ Owen, Craig, *El impulso alegórico: contribuciones a una teoría de la posmodernidad*, en Wallis, Brian, ed, *Arte después de la modernidad, nuevos planteamientos en cuanto a la representación*, 2001, Akal, Madrid, pp.204
- ¹² op cit, pp205
- ¹³ op cit 221
- ¹⁴ Batkis, Laura, Artículo Revista Lápis nº 217pp61, Madrid, octubre 2005
- ¹⁵ De Micheli, en AAVV, *Carlos Alonso*, Bs. As., ediciones Gaglianone, 1986pp.120
- ¹⁶ Antonio del Guercio, Ibidem, pp.84
- ¹⁷ Didi-Huberman, G., *Lo que vemos lo que nos mira*, pp.119, 1997, Bs. As., Bordes Manantial

Bibliografía de referencia

- AAVV, *Carlos Alonso*, 1986., ediciones Gaglianone, Bs. As
- AAVV, *Papel Alpha, cuadernos de fotografía* nº 4, 1999, Universidad de Salamanca,
- Aumont, Jacques —*La imagen*, 1992, Paidós, Barcelona,.
- Batkis, Laura, Artículo Revista Lápis nº 217pp61, octubre 2005Madrid,
- Benjamín, W.-, *Discursos interrumpidos*, 1992Taurus, Bs.As,

- Brea, José Luis *La era postmedia Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales*, 2002, web
- Calabrese en *Como leer una obra de arte*, 1993, Catedra, Madrid,
- Crimp, D. *Sobre las Ruinas del museo*, en Foster, comp. *La Posmodernidad*, 1985. Kairos,
- De Rueda, M., *Cuando el surrealismo llegó a los hogares, fotomontajes de Grete Stern*, Actas IHAAA FBA UNLP, 2005
- De Rueda, M., *Cuerpos replicantes, Las pancartas de Escombros*, CIDIAP_ FBA uNLP, 2005
- Didi-Huberman —*Lo que vemos, lo que nos mira*, 1997 Manantial, Buenos Aires,
- Dubois, Philippe: *El acto fotográfico*, 1986. Paidós, Barcelona,
- Genette, G. *Palimpsestes, la literature en 2º degre* 1982,, ed. Du Seuil, ed. En cast. Taurus 1989,
- ¹José Luis Brea, *Los usos artísticos de la fotografía*. 2005 Colección Telefónica, Madrid,
- Krauss, R', *Lo fotográfico, para una teoría de los desplazamientos* 2002, G:G:, Barcelona,
- Owen, Craig, *El impulso alegórico: contribuciones a una teoría de la posmodernidad*, en Wallis, Brian, ed, *Arte después de la modernidad, nuevos planteamientos en cuanto a la representación*, 2001, Akal, Madrid,
- Picazo, G y Rivalta, J., *Indiferencia y Singularidad, La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*, 2003 G:G:; Barcelona,
- Schaeffer, Jean-Marie —*La imagen precaria*, 1990. Cátedra, Madrid,.